

淺談器樂合作之基本認知概論 ——以二重奏鳴曲為例

李燕宜

摘 要

二重奏鳴曲大多以鋼琴為其合作器樂，其寫作部分極具份量，整體音樂結構關聯密切，雙方地位相等，是器樂曲中最能展現器樂合作的藝術，可謂器樂曲中最為重要的合作曲目，不僅是任何獨奏器樂在音樂會中必定會安排的曲目，更是鋼琴合作藝術教育中當成訓練器樂合作的基礎教材和樂曲。因此，筆者在本文中將利用二重奏鳴曲，來探討鋼琴合作者在器樂合作中應具備的基本認知、彈奏法、練習法及可能會遇到的問題等主題進行分析、探討，並舉實例說明。

關鍵詞：二重奏鳴曲、器樂合作、基本認知、彈奏法、練習法。

The Basic Concept of Instrumental Accompanying of Duo Sonata

Yen-I LEE

Abstract

Many duo sonatas are written for piano and another instrument. In the writing, they display the heavy proportion, tightness musical structure relationship between both parts. In the instrumental repertoire, duo sonata requires a high art of collaboration. It can be described as the most important cooperative musical work. Not only in concerts, but also in the collaborative piano's training methods, duo sonata is always given a significant place. Therefore, in this article the author will use various duo sonatas as examples to present the basic concepts, knowledge, playing techniques, practice methods and problems in instrumental accompanying .

KeyWords: Basic concept, duo sonata, instrumental accompanying, practice methods

壹、前言

在鋼琴合作藝術領域中，器樂合作與聲樂合作為其兩大範疇，二者因本質上的不同而存在許多差異性，不僅在鋼琴彈奏者技巧及詮釋方向上有其殊異之要求，合作時所遭遇的情況及產生的問題也有所不同。例如：聲樂合作中歌者所需要的呼吸和換氣停頓時間，在器樂拉奏者身上是不會發生的，但是卻會發生在管樂吹奏者身上。再者，不同於歌曲或歌劇有歌詞、劇情的引導與輔助，相較之下器樂曲就顯得較為抽象，僅能從音符、和聲、節奏、速度、時代及創作背景來揣測作曲家之原意。相反地，彈奏器樂伴奏時卻有其他需要注意的事項，例如：如何配合弦樂之拉奏法或管樂器之吹奏法及呼吸，以及如何搭配不同器樂、不同音域所產生的音色和音量的改變，以及因不同的演奏法所產生的詮釋差異等等問題。而在器樂的演奏曲目中，不同於協奏曲或炫技小品，二重奏鳴曲大多以鋼琴為其合作樂器，無論是古典、浪漫或現代時期等作曲家之二重奏鳴曲為例，曲中「鋼琴」寫作部分極具份量演奏困難度高，整體音樂結構相互關聯密切，雙方地位相等，可謂器樂曲中最重要的合作曲目，也是任何獨奏器樂在音樂會中必定會安排的曲目，更是鋼琴合作藝術教育中當成訓練器樂合作的基礎教材和樂曲。因此，筆者在本文中將利用二重奏鳴曲，來探討鋼琴合作者在器樂合作中應具備的基本認知、彈奏法、練習法及可能會遇到的問題等主題進行分析、探討，並舉實例說明。

貳、基本概念

對於有意從事器樂合作之鋼琴家，在器樂合作時應具備的基本認知有哪些呢？筆者將就「鋼琴合作者本身之彈奏技巧」及「雙方合作的關係」二方面來探究，而其中又可細分為「彈奏技巧的要求」、「樂器學的認識」、「視覺訊息」與「呼吸」四大項。

一、彈奏技巧的要求

對於鋼琴合作者本身的彈奏技巧困難度來說，「器樂合作」之要求較「聲樂合作」來得高些，彈奏任何一首貝多芬 (Ludwig van Beethoven, 1770-1827) 小提琴或大提琴奏鳴曲，和其藝術歌曲相比，器樂奏鳴曲的難度高上許多。而舒曼(Robert Schumann, 1810-1856) 的藝術歌曲及其小提琴奏鳴曲與貝多芬的作品情況雷同，布拉姆斯(Johannes Brahms, 1833-1897) 及拉赫曼尼諾夫(Sergei Rachmaninoff, 1873-1943) 亦是如此。大抵而言，上述樂曲的鋼琴彈奏困難度皆不亞於作者所寫作的鋼琴奏鳴曲，可謂旗鼓相當、不相上下。再者，因聲樂曲有「歌詞呈現」的附加條件，作曲家較少以 *Presto* 或 *Vivace* 的速度來寫作；但在器樂曲則無此考量，也因此多數器樂曲寫作的演奏速度比聲樂曲快上許多。鋼琴合作者必須有心理準備，從事器樂合作藝術時，面對快速度樂曲的機率會比聲樂合作藝術來得高。

整體來說，藝術歌曲的焦點大多數集中於人聲的表現，鋼琴部分為陪襯或輔助的角色；然而，在器樂奏鳴曲中卻是相反的情況，鋼琴合作家和獨奏家多半處於抗衡或競爭的局面，鋼琴之炫技樂段或演奏技巧難度、挑戰度皆高的樂段經常出現於器樂奏鳴曲中，例如蕭邦 (Frédéric François Chopin, 1810 -1849) G 小調大提琴奏鳴曲作品《Cello Sonata in G minor, Op. 65》、拉赫曼尼諾夫大提琴奏鳴曲《Cello Sonata in G minor, Op. 19》和理查·史特勞斯(Richard Strauss, 1864 -1949) 之小提琴奏鳴曲《Violin Sonata in E-flat, Op. 18》皆是此類型的代表作品。換句話說，對於想從事器樂合作的鋼琴家來說，鋼琴彈奏技巧的要求需等同於一位優秀的鋼琴獨奏家；鋼琴彈奏技巧若無法達到一定的水準，必然無法勝任此項工作，也絕非一般的刻板印象——「鋼琴技巧不好的人可以改換跑道至伴奏」，這樣的思考邏輯對鋼琴合作藝術的思考是有所誤解的。因此，對於有興趣想從事器樂合作的人，鋼琴彈奏技巧是第一要求。

二、樂器學的認識

談完自身要求後，接下來是對合作的對象進行深入且透徹的了解。在選

擇合作對象之前，我們可以先進行一個假設：選擇聲樂合作的鋼琴合作家，對於歌者和歌曲是有熱情且具個人喜好的，他們會研究歌者的唱腔、習性、音色和音量等等任何有助於推動合作關係的前置作業；以上述條件推論之，選擇器樂合作的鋼琴合作家，也可能是因為對某種器樂的偏愛開啓了合作之門，並進一步著力於探究演奏者或該項樂器的詳細資訊。為了達成完美的合作演出，無論合作的對象是弦樂、管樂或打擊樂，在合作之前皆需了解該項樂器之特性，首先為每一項樂器的發聲原理，接下來為其音域的範圍、音色的變化、音量的大小，演奏的技法以及慣用的譜號等等訊息。這些囊括於樂器學理論中——關於樂器的「基本訊息」，將會影響我們的彈奏及搭配上的認知，其詳情將於下一節「彈奏要點」中說明。

三、視覺訊息

「視覺訊息」是與器樂合作時相當重要的一環，何謂「視覺訊息」呢？筆者在此歸納為二種：一為眼神的接觸（eye contact），意即雙方眼神的接觸。合作的雙方在演奏過程時，必須有適時的眼神交會，眼神能告訴你：「Good Job!」、「我準備好了!」、「接下來看我（你）了!」或是其他以眼神示意的訊息，如兩人私下討論過的任何暗號等。事實上，演奏者和鋼琴之間的眼神交流能降低演出時緊張的情緒，除了讓聽眾了解合作雙方內在音樂的互動之外，外在的肢體更能讓聽眾立即感受雙方所共同展現的音樂語言及默契，而不是疑惑地看著舞台上的演奏者們如同平行線般各自獨行的陌生景象。

第二項視覺訊息屬於技術性的層面，演奏者所站的位置必須能讓鋼琴家清楚看見其發聲的部位，以弦樂來說，即為弓和弦接觸的位置，管樂則是吹嘴的部分。與歌者合作時，就算不盯著歌者的嘴部動作，有時運用歌詞引導或暗示，即能推敲歌者接下來的斷句或情緒轉換，子音會告訴你母音發出的時間，因此與歌者合作時，注視譜上歌詞是必要的。話雖如此，在演奏時，還是希望歌者所站之位置能讓鋼琴家完全看到歌者的嘴部動作，如此才能完全掌握其呼吸狀態；而在器樂合作中，絕對無任何歌詞輔助的情況下，就更需憑藉眼睛觀察來洞察一切。從弦樂的換弓來判斷樂句處理和斷句，不同運弓法會有音色和語氣的變換，並清楚得知換弓所需的時間；而與管樂演奏者

合作時，必須盯緊嘴部動作以觀察其換氣的情形，才能在瞬間捕捉完美搭配的時間點。

筆者在進行「視覺訊息」的教學過程時，經常有學生提問：「一定要用看的嗎？用聽的不行嗎？」在此以物理現象「閃電」和「雷聲」來做比喻，人人皆知在打雷之前會先見到閃電的光芒，爾後才會聽見巨大的雷聲，而「見到閃電的光芒」也就是筆者所謂的視覺訊息，因聲速的傳達是較慢的，若鋼琴合作者在聽到之後才做反應，其實已經慢了，兩者的合奏是無法整齊的！也就是說，僅僅憑藉聆聽以達成合作是不足的，若鋼琴合作者能清楚看到拉奏者之運弓或吹奏者的口型，於現場演出時將更有安全感，並使彼此的合作關係及氛圍更為緊密。此外，下述情形則須避免出現：「絕對不能讓獨奏家站在舞臺正中央，身體背對著鋼琴家。」如此一來，雙方不僅不會有任何的眼神交流，鋼琴家更完全無法得知獨奏家之實際演奏狀況。

總括來說，視覺訊息牽涉到雙方於舞台上之位置，傳統鋼琴擺放的位置（同鋼琴獨奏會的形式）在現今鋼琴合作藝術中已逐漸被推翻，鋼琴擺放的位置和角度可隨不同狀況調整、移動，只要符合視覺訊息原則，亦能顧及音響效果即可。而演奏家站立的位置也有其彈性，可做適度改變。

四、呼吸

此處所指之呼吸，可從弦樂和管樂兩類器樂來說明：演奏弦樂器時，演奏者並不會在句子和句子中間換氣，其呼吸是正常運作而不受影響，這是與歌者演唱時最大的相異之處。管樂的情形和聲樂相當類似，在樂句和樂句之間需要換氣，因此在彈奏管樂伴奏之前，必須要瞭解吹奏者的呼吸及每一處換氣的地方，這是第一要務，良好的呼吸及有效的換氣，對吹奏者來說是把樂曲吹奏良好（也可說是成功的演出）的第一步。呼吸是需要時間的，鋼琴伴奏者如何能讓吹奏者有足夠的時間換氣，及正確掌握歌者換氣的時間點，同時又不能讓音樂停頓，或是中斷原先進行中的線條，這確實是一門相當複雜的學問，而其詳細資訊將於下一節彈奏要點中第一項「時間配合」來說明。

然而，無論是弦樂器或管樂器的演奏，獨奏家或鋼琴合作家在樂曲演奏開始前所給予的呼吸暗示是必要的，一方面提醒對方樂曲即將開始，另一方

面由呼吸的快慢來引導演奏樂曲的速度，尤其是當樂曲開始時，完全沒有任何前奏、鋼琴與器樂齊奏的狀態下，呼吸更顯得格外重要。

參、彈奏要點

與器樂合作時，鋼琴合作者在彈奏時所應注意的要點形形色色，筆者歸納及統整出六大要點：一、時間；二、音色；三、速度；四、樂句處理；五、聲部平衡 (Balance)；六、角色扮演。以下將就這六大要點說明鋼琴合作者在彈奏器樂伴奏時的基本原則與訣竅，及其在樂曲中所扮演的角色。

一、時間

如同前述已提及樂器學的認識與瞭解，是維持良好的器樂合作藝術之必要條件，而其中知曉其發聲樂理和音準控制更是重要，因為這些因素的變化將會直接影響鋼琴合作者彈奏上時間點的拿捏。不若弦樂器和管樂器，鋼琴是唯一在演奏時無需也無法考量音準的問題，只要在彈奏時能正確按下譜上所指示的音符即算是完成初步的任務，也不同于管樂吹奏者在演奏時非得面臨和解決換氣的問題。因此在和其他器樂搭配時，往往會忽略這些本質上的差異，導致雙方演奏的時間點有所出入。以下將就弦樂器和管樂器，分別探討所應注意之彈奏時間要點。

(一)弦樂器

就演奏方式而言，弦樂利用右手來回運弓發出聲音，並非如鍵盤樂器具備固定音高，音高必須透過演奏者左手手指按弦以控制音準，左、右手完美的配合之下才能拉奏出正確的音符。¹ 於是，在演奏時也會產生一些因人而異的技術困難，例如：迴弓、跨弦拉奏、大跳音程所需的移動把位，或是高把位、雙音、和弦及泛音的拉奏、較為刁鑽的指法運用、不同演奏技法之間

¹ 王逸超，〈小提琴演奏技巧——如何建立一套精準及有效率之音準系統〉，《弦樂國際學術研討會》（台北市：輔仁大學出版社，2006），143。

的轉換，甚至是某些為了符合音樂上的需求，如音量或速度的突然的轉變，以及語氣的改變等等，這些演奏技巧或詮釋方式皆需時間作準備，是鋼琴演奏者無法體會的器樂技術挑戰。

雖說弦樂演奏者在演奏時毋須在樂句間換氣，甚至可以故意憋住呼吸不換氣演奏，這是歌者和管樂吹奏者不可能辦到的事情。但是在遇到前述任一狀況時，貼心的鋼琴合作家會在彈奏時給予演奏者些許的時間完成動作，不會忽略對方的困難點執意繼續彈奏，或是加快速度來彈奏，此舉如同不讓歌者和管樂吹奏者順暢換氣一般，其後果便是下一個音符或樂句之演奏將大打折扣。例如在貝多芬《小提琴奏鳴曲第七號》第四樂章第一主題【譜例 1】，小提琴拉奏部分的第九至第十小節中，三連音之後接續的是跨弦四個音符之橫跨 15 度的和弦，為跨弦的和弦拉奏；反觀鋼琴彈奏部分，第九至第十小節的銜接絕無任何技巧難度，可輕而易舉彈奏。此時鋼琴合作者在彈奏第十小節時，需特別留意給予小提琴完成拉奏和弦所需的時間，而非逕自按照原速度直接由第九小節進入第十小節。

【譜例 1】貝多芬《小提琴奏鳴曲第七號》第四樂章 1-10 小節

另外，在此需提出弦樂拉奏和弦或裝飾奏時間點搭配的問題，弦樂演奏者不可能同時拉奏四個音的和弦或音程過大的和弦，需要將其分解成兩部分，如上述貝多芬奏鳴曲之例。既然需分解成兩部分，多數人的疑問在於：「何時才是鋼琴合作者應彈奏的時間點呢？」以大部分情況來看，弦樂拉奏時會將和弦根音拉奏在原寫作之拍點前，而和弦的最高聲部（通常也是主要

之和弦音或旋律音)則會在拍點上完成。因此鋼琴合作者應該要與和弦的最後部分對齊,而非其開始的第一個音符。再以上述貝多芬的例子來說明,第十小節跨弦四個音符之橫跨 15 度的和弦【譜例 1】,鋼琴合作者的和弦需在小提琴演奏最高聲部(G 音)時才同時演奏,而非在小提琴拉奏底音聲部時即馬上跟進。

而裝飾奏正確的拉奏時間點為主要旋律音在拍點上非裝飾音,如【譜例 2】貝多芬《大提琴奏鳴曲作品 69 號》第一樂章中的旋律片斷,大提琴在拉奏時會在正拍前先行演奏裝飾音,並讓主要音符 A 能在拍點上,鋼琴合作者需注意裝飾音並非是你彈奏的時間點,主要音符 A 才是正確的彈奏時間。

【譜例 2】貝多芬《大提琴奏鳴曲作品 69 號》第一樂章第 35-43 小節

(二)管樂器

無論是木管或是銅管樂器,關於合作時間點的擇定,最重要的是吹奏者的「呼吸」,也就是「換氣」。換氣需要時間,除非貼心的作曲家早已在寫作時,於句尾結束之處皆安排適當的休止符,讓吹奏者好好喘口氣,完全不耽誤音樂的進行及其流暢性,這是最理想的情況。但是,假若吹奏者先行結束

樂句，而鋼琴卻是持續彈奏，或是兩者同時結束樂句，需要一起演奏下一個新樂句，這些關鍵點皆需特別留心，因為當管樂吹奏者在樂句和樂句間所進行的任何一個換氣動作，鋼琴演奏者是必須給予時間。以布拉姆斯第一號單簧管奏鳴曲第四樂章為例，單簧管在第十二小節第 3 拍結束前一樂句需換氣【譜例 3】，雖然鋼琴並無休止符，但是此處絕無第二種選擇，跟隨著單簧管換氣（給予時間），之後才能接續彈奏下一樂句。

【譜例 3】布拉姆斯《第一號單簧管奏鳴曲》第四樂章第 7-16 小節



在此，筆者也必須提醒鋼琴合作者，無論合作對象為管樂或弦樂，這些動作所需的時間對於樂曲的演奏速度不會有任何影響，鋼琴合作家無須漸慢或做任何速度之調整，只需感受他們的動作並稍微等待，緊接著立刻接續演奏。

二、音色

如同歌者有男（女）高音、男（女）中音和男（女）低音之分，若以其音質來分又有抒情、戲劇和花腔之分別，專業的鋼琴合作家在彈奏時，會針對不同歌者之音色作變化以達成雙方完美的契合。筆者認為和任何器樂的搭配時也可運用此方法，若能將之分類或想像為歌者之分類屬性，並模仿該項器樂的音色特質，即是最適當的彈奏音色。基本上來說，弦樂器的音色柔和，而其中又以小提琴最為清亮，大提琴則渾厚溫暖；管樂器中以雙簧管的

音色最為明亮、長笛音色較圓潤、單簧管最為飽滿、銅管則雄偉宏亮。況且即使是同一樂器，不同音域的音色亦有所差別。以小提琴為例：由四條粗細不同的琴弦所組成，每一條弦、高把位、低把位、不同的拉奏法、運弓法等，在音色皆有差別，而不同小提琴演奏者的音色很可能大相逕庭，鋼琴合作家需能辨別其中之差異性，並隨時調整，以最接近該項器樂音色為最適當的彈奏音色。

筆者以布拉姆斯兩首單簧管奏鳴曲作品編號 120 為例，此二首樂曲可用單簧管或中提琴來演奏，因單簧管之音色較具穿透力，而中提琴音色較為陰柔且傳達不易，可想而知在音響效果上截然不同。在演奏現場時，會明顯感受到與中提琴的合作在音量平衡上容易出現瑕疵。以是，當此曲以單簧管來演奏時，鋼琴合作者可輔以較為明亮的音色來搭配，而與中提琴合奏時則以較為柔和的音色為佳。

再以舒曼《幻想曲作品七十三》(Fantasiestücke, op 73) 為例，此部作品最常被單簧管或大提琴來演奏，鋼琴合作者將再次面臨相同的問題，低沉的大提琴音色和單簧管音色的穿透能力將再次考驗鋼琴合作者音色之轉換。簡言之，鋼琴合作者絕對不能以「吾道一以貫之」的音色來彈奏，或是面對不同的器樂合作。

三、速度

談論「速度」之要點時，「如何選擇正確的演奏速度？」和「如何維持速度正確的演奏速度？」是同樣重要的課題。選擇錯誤的速度來演奏，對主奏和鋼琴合作者而言即是失敗演出的第一個危機，而多數的年輕演奏家即使一開始選擇正確的演奏速度，但卻不懂得維持，也成為失敗演出的第二個災難。

但如何選擇正確的演奏速度呢？這是一個不容易回答的問題。因為，除非作曲家已給予相當明確的演奏速度，否則術語所揭示的快板、中板或行板，僅為粗略的概念，是模糊且抽象的形容，並非如科學儀器所標示的精確數字。筆者引用目前任教於美國曼哈頓音樂學院，並專攻器樂合作藝術的 Heasook Rhee 教授，在其著作《The Art of Instrumental Accompanying》一書中的建議輔以自身之演奏經驗：演奏速度可依「樂段技巧上的困難度」、「作

曲家本身寫作慣性」和「器樂特性」等三方面綜合考量。²

(一)樂段技巧上的困難度

關於樂段技巧上的困難度，第一個步驟是找出整段樂曲中雙方技巧最為困難之片段，通常是音符最多，或快速大跳音程之處，以此處為衡量標準，測試自己的極限和能力，並以此為演奏速度。探究其中之因，在於樂曲最困難的部分通常是在中、後段，而前奏或最初的樂段只是開頭，譜面上的音符不多，演奏起來也較為容易。也因如此，若樂曲開頭之難易度較低，而選擇較快的速度來演奏，那麼恐將無法負荷後頭的樂段。

(二)作曲家本身寫作慣性

關於作曲家的寫作慣性，以 *Allegro*（快板）為例：*Allegro* 此一詞在義大文中本意為「快樂」，並非單指演奏速度之術語，「快樂」的狀態經常與「興奮」畫上等號，因此速度絕對不會是緩慢的。但在節拍器上的標示上，*Allegro* 大約是 110-130 (BPM) 上下，在這兩個數字之間的幅度在彈奏上確實是有極大差異。另外，*Allegro* 的標示在單拍子和複拍子時演奏速度也不相同，即使是在單拍子中的 2/4、3/4 或 4/4 也不同，因此即便使用相同的速度術語，效果也不盡相同。進一步說明，以貝多芬著名的《春之奏鳴曲作品二十四 24》為例，其第一、三、和第四樂章雖皆以快板 (*Allegro*) 標示，但是卻以不相同的拍號來創作 (4/4、2/4、♩)，其演奏速度完全不同。既然每一位作曲家對速度的感受不同，對於作曲家只訂下術語而無明確定下速度的樂曲，那麼演奏家可針對同一作曲家的作品，找出至少五首以上以相同速度和拍號所寫作的樂曲，並且從中得到多項線索和相關性，藉此推斷該作曲家寫作慣性下的「速度」，對於選擇正確的演奏速度不至於毫無頭緒，也能以較為貼近作曲家原意的速度來演奏。

(三)器樂特性

如同歌者一般，女（男）高音、女（男）中音或女（男）低音因音質、

² Heassok Rhee, *The Art of Instrumental Accompanying* (New York: Carl Fischer, 2012), 83-100.

音域、身型不同，即使是演唱相同的一首藝術歌曲，也會選擇不同的速度來演唱。器樂亦是如此，因器樂特性具有本質上的不同，有其各異的演奏困難技巧或擅長之處，演奏速度也需配合不同器樂特性來做調整，選擇過快或過慢的演奏速度，將可能會產生各種演奏問題。

以長符值的音符來說，弦樂拉奏長音而不換弓，是運弓上的一大挑戰，管樂吹奏長音或較長之樂句不換氣亦不容易，因此在長音或長樂句之下，過慢的演奏速度將導致弦樂無法完成作曲家所要求之不換弓的演奏，或是樂句線條不易維持；若是管樂演奏者氣息不足，則無法完成不換氣吹奏，以【譜例 3】為例，樂段中所出現的主題是由四個小節所組成，在這之間是無法換氣的，但是若選定的演奏速度過慢，不僅使得吹奏者因換氣而無法如實呈現作曲家之原意，更加深了吹奏者之演奏困難度。

除此之外，高音器樂如小提琴、長笛和單簧管等器樂在演奏快速音群時相較於低音域的器樂容易，因而在演奏快板的樂曲時，為了炫技或是炒熱現場的氣氛，演奏家們經常會拉奏或吹奏比樂譜上所明訂的速度快上許多，鋼琴合作者需先有心理準備，將這些狀況的發生皆列為演奏現場變項之一。相反地，對於如大提琴、低音提琴、長號和低音管等低音域的器樂，因其發音原理和音域的差異，在發音和聲音的投射上不似高音器樂容易，為了演出之音響效果及樂器的性能等考量，演奏速度通常不會超過作曲家所訂，有時甚至不及譜上所寫，所以鋼琴合作家此時便不應過度急躁。如前述舒曼《幻想曲作品七十三》為例，此部作品可由單簧管或大提琴來演奏，而單簧管明顯選擇比大提琴較快的演奏速度，再者，單簧管的換氣速度和大提琴的換弓速度並不相同，鋼琴合作者的搭配也會有所不同。

總而言之，若能從樂段演奏之困難度、作曲家的寫作慣性和器樂特性來考量，找到適合且正確的演奏速度將不會是一件難事。當然，以上所談的是大方向的演奏速度，至於在演奏現場時每位演奏家不同的樂曲詮釋速度，鋼琴合作者可給予適當建議，若演奏家極力堅持自身之想法，那鋼琴合作者能做的即為盡力配合。

而如何在訂下正確的演奏速度之後「維持該速度」呢？我們在合作時經常會發現，在演奏者相互影響下，速度不自覺地加快，甚至失去控制，或是不經意地慢了下來，其因在於雙方失去了明確的拍點。如何才能避免類似情況發生呢？鋼琴合作者在此扮演關鍵的角色，筆者認為在彈奏時若能透過

「強調低音的旋律線條」和「以長符值的音符來控制速度」雙管齊下，那麼定能避免速度失控的危機。

1. 低音的旋律線條

從作曲家的寫作慣性來看，鋼琴彈奏的低音旋律線條通常代表和聲的進行，也是拍點之所在，既然是拍點所在，即是確認速度的重要指標。以法朗克《A 大調小提琴奏鳴曲》第二樂章為例，此樂章堪稱是鋼琴合作之「殺手」，因小提琴部分困難度並非很高，無形間會加快速度演奏，導致鋼琴合作家無法將跑動的半音階十六分音符彈奏清楚。在此同時，也可能因鋼琴合作家所彈奏的這些快速的十六分音符，造成聽覺上較為激動澎湃的音響，容易引起並誤導小提琴家加速演奏。在這種狀況下，鋼琴合作家可說是「疲於奔命」，並在慌亂中增加失誤的可能性。基本上，如何讓小提琴在演奏時聽見清楚的拍點是最重要的事情，以前三小節前奏來看，左手彈奏每一拍的第一個音既是拍點也是重點 (A-#C-E-B, A-E-G-B, A-B-B-A) 【譜例 5】，此乃筆者所調的「低音的旋律線條」，也是小提琴最初感受此樂章演奏速度的來源，應明確彈奏並適度加上重音突顯，其餘的十六分音符皆是次要，且無須過度用力彈奏，以免混淆拍點。

【譜例 5】法朗克《A 大調小提琴奏鳴曲》第二樂章第 1-3 小節



當小提琴開始演奏主題時【譜例 6】，鋼琴部分第一拍、第三拍的低音為強拍及演奏重點，更是維持速度的關鍵，需清楚、有力且穩定地彈奏，讓小提琴演奏者明確聽見，並了解正在行進中及確切的速度，進而能保持該速度；同樣地，右手的十六分音符切勿過度彈奏，否則速度將會逐漸加快或失

去控制，更成為造成聲部之間音量失衡的主因（詳見下一節聲部選擇），也是我們所不樂見的結果。

【譜例 6】法朗克《A 大調小提琴奏鳴曲》第二樂章第 14-17 小節



2. 長符值的音符

所謂「以長符值的音符來控制速度」即為——感受大的拍點 (Big pulse) 來控制速度。在此以 4/4 拍之寫作為例，若每小節看成四拍，在同一小節將有四個拍點；若改以二大拍的概念，每小節將只有兩個拍點，此舉立刻會減少拍點數，連帶產生較為從容的感覺。也就是說，容易速度失控的演奏家若能改以聆聽和感受大的拍點，將可進行有效的改善。以布拉姆斯第一號單簧管奏鳴曲第四樂章第一主題為例【譜例 3】（第 9 至 10，13 和 14 小節），在鋼琴部分可看出高音聲部是流動的八分音符（小的拍點），而低音聲部則是搭配三個長符值的二分音符（大的拍點，也是原曲的拍點），若能讓單簧管演奏家清楚的聆聽此三個長符值的二分音符，而不受鋼琴高音聲部八分音符跑動的干擾，不僅能以正確速度演奏，也能藉此維持正確的演奏速度。

四、樂句處理

在器樂合作藝術中，獨奏家和鋼琴合作家被視為棋逢對手的兩位演奏家，在演出時可從雙方「樂句的處理」來得知合作的緊密度和對樂曲的共識度，以及整體演奏的整齊度。筆者認為樂句的處理又可包含運音

(Articulation) 和句法分析 (Phrasing) 此二項。導致雙方合作無法激盪出完美的火花，最有可能的原因為雙方使用不同的運音或句法分析方式。以下將就雙方若採用不同的運音、或句法的分析時所造成的瑕疵，以及如何達成相同之運音及句法分析提出建議。

(一)運音(Articulation)

何謂「運音」？筆者引用國內知名鋼琴教授徐頌仁教授在其著作《音樂演奏的實際探討》一書中的解釋：「在演奏時把句子用最適當的語氣說出來（做出聲音）就是運音。」³「運音」其實也就是發音的方式，意指樂曲中每個音符的處理方式，如跳音、斷奏、圓滑奏（或非圓滑奏）等不同的演奏技法。舉例來說，以弦樂為例：可以透過分弓、頓弓、斷弓、飛躍斷弓、跳弓、擊弓等拉奏法來表現非圓滑奏，且效果完全不同（音色、力度及音長）。

當多數人認為兩方能整齊的演奏，關鍵在於雙方是否在同一時間點演奏，筆者將此稱為「垂直時間點的一致性」，這確實是最基本的原則。但是，演奏者也發現即使雙方在同一時間點演奏，卻還是無法達成完全整齊的效果，此刻，最正確的做法是需進一步檢查雙方是否做了相同的運音方式。前段已述不同之運音法將改變音色、力度和音符停留時間，試想若雙方演奏使用不同的音色及音符拉奏時間未統一，何來達成完全整齊的效果。因此，唯有雙方演奏家在「同一時間點使用了相同的運音法」才有可能達成任務。

(二)句法分析(Phrasing)

有時演奏家完全專注在縱向的齊一時，往往卻忽略造成拉奏、吹奏和彈奏無法同步的另一原因，其實是橫向樂句處理的一致性，也就是「句法分析」。根據美籍匈牙利小提琴演奏家和教授萊奧波爾德·奧爾 (Leopold Auer, 1845-1930) 的說法，他認為分句法是：「根據樂曲中的旋律、節奏以及它們之間的相互關係，而賦予樂句以足夠的鮮明性、必要的表情變化藝術。」⁴而筆者認為其具體內容包括樂句的語法、氣氛的掌控、樂句的走向和目標等

³ 徐頌仁，《音樂演奏的實際探討》（台北市：全音樂譜出版社，2001），61。

⁴ Leopold Auer，《我的小提琴演奏教學法》，司徒華城 譯（台北市：世界文物出版社，1993），93。

詮釋的問題，例如：斷句、漸快、漸慢、漸強、漸弱，抑或是先漸強再漸弱等變化。以朗誦詩詞為例，朗誦時在不同的字或句停頓時將呈現不同的語意，在這過程中的朗誦速度、音量和音高的改變即所謂的「抑揚頓挫」，具有加強語意表達之效。依據前述之脈絡，在音樂演奏上的詮釋即是代表不同的句法分析，包含速度、斷句、語氣與音量變化等，當雙方在樂句的分析不一致時，將會導致不同的演奏詮釋，而在不同的詮釋下合奏，是合作藝術中最不樂見、也可能產生最不愉快的合作經驗！雙方必須在排練過程中不斷地溝通，達成樂句分析及詮釋上的一致，才有可能完成「齊一的合奏」。

「如何能達到一致的運音和句法分析呢？」是接續的重點，以下筆者將就模仿、對話，來探究運音和句法分析的一致性。

1. 模仿

為達到相同的運音和句法分析，最基本且重要的技巧在於雙方相互模仿，而這也是訓練彈奏者聽力的最佳方法。以運音為例，如何具體模仿對方的運音，筆者在此舉管樂吹奏法作為例證，從藍乃克 (Carl Reinecke, 1824-1910) 《水妖》(Undine) 長笛奏鳴曲中第二樂章第一主題來看【譜例 7】，鋼琴合作者如何能模仿並彈奏出與長笛相同長度、音色的十六分音符跳音呢？

【譜例 7】藍乃克《水妖》第二樂章第 1-4 小節



首先，需了解長笛的運音方式，長笛在吹奏此主題時運用雙吐法，以舌尖的「tu」加上由呼氣產生的「ku」交互使用形成「tu-ku-tu-ku」⁵，這種吹奏法通常使用在吹奏連續且快速的斷奏音符上，而子音「t」和「k」是鋼琴彈奏者重要的聲音模仿對象，也是觸鍵方法的暗示。相較於「m」或「n」此類型的子音，「t」和「k」在發音時是屬於氣流較強及短促的子音，因此也意

⁵ 賴高永，《木管樂器研究》(台北市：東和音樂出版社，1991)，24。

調鋼琴彈奏者需以快速的觸鍵來彈奏，且停留的時間不能過長。簡言之，達到相同運音的方法即是明瞭主奏者之每一樂段之演奏法，設法將之以具體語言中的子音或母音來代替，進而分析代表的子音或母音之特色，並轉化為鋼琴彈奏者的觸鍵方式，以達到和器樂獨奏者運音所產生的相似音響效果。

弦樂器在拉奏時雖然不會實際發出子音或母音的音響，但是筆者認為其圓滑奏非常接近歌者以母音無子音的發音來歌唱，而跳音或斷奏部分則如同歌者以不同子音為首的字詞來演唱，因此仍可以前述之子音、母音轉化方法試之。

解決了運音方式後，下一階段的任務為句法分析，而這也是初學者較少具備的概念。筆者在此提出最簡易且快速的方法，能使雙方將相同的動機與主題皆能以完全相同的語法演奏。首先，找出獨奏家和鋼琴合作家相同的主題或動機，使雙方在同一時間演奏相同的主題，反覆多次地演奏。以前述之藍乃克《水妖》長笛奏鳴曲中第二樂章第一主題【譜例 7】為例，由譜例上可看出，鋼琴在第一小節所彈奏的主題音型，將在下一個小節中由長笛來吹奏，因此在練習時刻意讓長笛提前一小節吹奏，如此一來，能極為明確地辨別雙方的吹（彈）奏之方向、強弱等等運音和句法的差異性，進而討論與修正，務必讓雙方完成相同的樂句處理。這種練習法是能最立即且明確的發現雙方演奏詮釋的異同，也更適合初學者達成語句相互模仿的一致性。

筆者在此提出另一個多數彈奏者的問題，既然是模仿，那麼在演奏時主題之演奏方式該由誰來主導和設定呢？答案是：「樂曲中任一動機或主題首次出現時的演奏者將得到主導權！」此規則如同彈奏巴哈的賦格曲，第一次主題出現時的詮釋法就是後續演奏的法則。因此，訂定主題的運音和句法分析是相當重要的，他或她所訂下的規則必須是對方也能奏出的；換句話說，它必須符合另一方器樂的演奏特性，若鋼琴（敲擊樂器）所定的句法是讓弦樂或管樂無法達成，亦是枉然。在合作藝術中另有一項重要的法則：即使是主導者，也需和對方溝通、磨合，以產生詮釋及演奏方式的共識，一意孤行是合作藝術最不能容許存在的。

以貝多芬《小提琴奏鳴曲第五號 F 大調作品編號二十四》（春之奏鳴曲）第三樂章、《小提琴奏鳴曲第八號 A 大調作品編號三十》和《小提琴奏鳴曲第九號 A 大調作品編號四十七》第一樂章第一主題此三例來說明當鋼琴為主導者、共同主導者及非主導者的彈奏法。在《春之奏鳴曲》第三樂章詠諧曲

【譜例 8】，其主題由鋼琴先行彈奏八小節，爾後由小提琴拉奏相同的曲調，這是鋼琴為主導者的例子，鋼琴決定的詮釋將由小提琴來模仿。此時必須特別注意小提琴、鋼琴在跳音及附點的處理，鋼琴的跳音可以相當短促且尖銳，小提琴則是清亮且有餘韻。因此，可利用筆者在前文中建議的方法：讓雙方在同一時間演奏相同的主題（鋼琴為第一小節，小提琴為第八小節），反覆多次地演奏，發現雙方演奏詮釋的異同。基本上來說，鋼琴合作者在此觸鍵和離鍵速度切勿過快，使跳音的彈奏時間過於短暫或音色過於尖銳，導致雙方在音色和時間上無法吻合。

【譜例 8】貝多芬《春之奏鳴曲》第三樂章第 1-16 小節



而第八號小提琴奏鳴曲第一樂章的第一主題，則是兩者齊奏的狀況【譜例 9】。此時任何一方皆能主導，但需注意音色和運音的一致性。即使是主導者，也需和對方溝通、磨合，以產生詮釋及演奏的共識，更何況此處雙方皆握有主導權，互相配合以求融而為一，若未能達成演奏共識，在齊奏下更會顯示出差異性。

【譜例 9】貝多芬《第八號小提琴奏鳴曲》第一樂章第 1-4 小節



在第九號《克羅采》小提琴奏鳴曲第一樂章的第一主題，首次出現即是由小提琴拉奏【譜例 10】，而鋼琴合作者在第五小節高音聲部開始承接此主題。由樂譜中可看出：雙方在前兩小節之旋律與節奏是相同的，也就是說，此二小節之詮釋法在一開始就已由小提琴決定，鋼琴需仿照。但是在鋼琴彈奏的第三和第四小節貝多芬在寫作上稍做改變，鋼琴合作者需按照作曲家的指示做漸強及收尾的詮釋，無需仿照小提琴之拉奏。

【譜例 10】貝多芬《克羅采》小提琴奏鳴曲第一樂章第 1-8 小節



2. 對話

在器樂合作中，樂曲的動機、主題或段落經常是由鋼琴和器樂合力完成演奏，而非鋼琴或器樂單方獨立完成。作曲家的原意在於讓主題穿梭於不同樂器之間，產生呼應、連結及對話效果，亦可讓聽眾享受不同器樂間音色的轉換及主題之詮釋。以布拉姆斯《第二號小提琴奏鳴曲作品一百號》第一樂章第一主題為例，其主題由鋼琴獨奏四小節之後，小提琴在第五小節加入，之後以同樣的手法重覆第五至第八小節【譜例 11】，形成鋼琴「問」與小提

琴「答」的效果。

【譜例 11】布拉姆斯《第二號小提琴奏鳴曲》第一樂章第 1-10 小節



換句話說，鋼琴合作者在彈奏時需注意樂句的組成，並將小提琴拉奏的部分納入考慮，同時須注意自己所擔任的角色是「起始句」或「終結者」，在問答之間是贊成或反對語氣，這些都可能會直接影響到音量的延續或速度改變之變項。進一步說明，在音樂的處理上，多數會以（漸）強、（漸）快或（漸）弱、（漸）慢暗示語氣的轉折及氣氛表達。因此在演奏時，鋼琴可能是接續器樂的語氣回應，以漸強表示贊同，也可能以相反的音量代表反駁之意。

在貝多芬《第四號小提琴奏鳴曲作品編號二十三》第二樂章中第七至十五小節中，可以看到動機在小提琴和鋼琴間輪替出現，並形成呼應【譜例 12】，由譜上可看出鋼琴的高聲部是延續著小提琴的旋律線條，合理的彈奏法應是承接小提琴的音量持續漸強，在旋律達到最高點後再一起漸弱。

【譜例 12】貝多芬《第四號小提琴奏鳴曲》第二樂章第 7-15 小節



五、聲部平衡

在合作的過程中，鋼琴合作者如何藉由控制音量來維持雙方音量的平衡，對於初踏入此領域的人也是個不容易處理的課題。其中最常發生的兩大極端現象為——鋼琴合作者的彈奏音量過大，掩蓋了主奏的音量，反之則過小；這兩者皆是不適當的合作現象，而其中又以前者在影響演出效果上較深。與器樂合作時，鋼琴合作家如何判定本身音量已過大，而聲部已出現失衡的問題呢？答案和聲樂合作如出一轍，當你無法在演奏過程中清晰地聽到合作者的音量，那就是該調整彈奏法的時候了。⁶ 如何維持聲部之間音量的平衡，本段落筆者將就音色、音量、音域、漸強、聲部選擇與琴蓋使用等六方面加強說明。

(一)音色

要達到音量平衡，多數人先想到的是「降低音量」，而不是「改變音色」，不當的音色亦是元兇之一，況且「降低音量」並不一定能解決問題，卻極有可能製造了下一個問題：「支撐不足」。⁷ 本文於「彈奏要點」裡的「音色搭配」中，明確指出鋼琴合作者需能模仿該搭配器樂之音色，也需根據不同器樂的音色特點來改變觸鍵。如：銅管壯闊明亮的音色，即是需搭配鋼琴有力的演奏，但若以彈奏小號時的音色和力度來伴奏柔和音色的弦樂，永遠無法達成聲部間的平衡。簡言之，鋼琴合作者永遠必須以最能和該項器樂融合或相仿之音色來彈奏，兩者之間的差異性越低、越是和諧，在聲部平衡上愈能保持良好。如同前章節所論：布拉姆斯兩首單簧管奏鳴曲作品編號 120 為例，在由中提琴或單簧管演奏時，鋼琴合作者不能只單純想像在和提琴搭配時以較小的音量來彈奏，而與單簧管搭配時可以較大的音量來彈奏來達到音量的平衡，音色的選擇也是關鍵。

在此也需提出另外一個概念，除了必須融合不同器樂特有的音色特點來改變觸鍵，更隨時要注意在每一段落或樂句中該器樂所呈現的音色變化。換

⁶ 李燕宜，〈淺談聲樂合作之藝術——以德文藝術歌曲為例〉，《音樂研究》no.18 (2013)：47。

⁷ Martin Katz, *The Complete Collaborator*, (Oxford University Press, 2009), 138.

句話說，並不是彈奏銅管音樂就只彈壯闊明亮的音色，彈奏弦樂只能以柔和的音色呈現，必須隨著主奏改變，好的演奏家會因情境的不同隨時做變化。

(二)音量

音量大小可從器樂本身、吹奏（拉奏）者和場地三方面來探討。就器樂來說，銅管的音量最大，因此在相同音量記號下，銅管所演奏的弱音與弦樂、木管器樂相比就大上許多，更遑論銅管的強音音量。所以在與銅管器樂合作時，記得必須使琴蓋全開，並給予較多音量上的支持，如同承受上層建築重量的地基；相反地，弦樂和木管器樂的音量較銅管弱，鋼琴合作者彈奏時在音量的控制上需更敏銳。

就搭配的合作者來看，每位演奏者所持有的樂器品牌不同，加上本身演奏的音量不同，即使是演奏同一首曲目的相同樂段，在音量上也會有明顯的差別。切記定要注意演奏者個別的差異性，音量強或弱的判定亦是因人而異。

場地也是影響音量的因素之一，此原因卻是最常被初學者所忽略，原因為在於其演出經驗較為不足。不同的場地大小會改變聽覺效果，若是在愈大的場地運用相同的演奏音量，音量感覺會變小，並且演奏者較不容易清楚地接收雙方所演奏出來的音樂，而導致互相加大音量演奏，在此情形下更容易造成音量失衡。再者，即使場地大小一樣，室內之迴音效果也可能影響音量的傳達，在迴音效果佳的場地演奏，無須過度用力彈奏，反之則需加強音量的傳達。因此，事先勘查演奏場地絕對是必要且明智的決定！

(三)音域

每樣樂器在吹奏或拉奏不同的音域時，其聲音的音量、穿透力和清晰度有著明顯差異。最為顯著的例子為長笛，其吹奏的音域大致橫跨三個八度（以中央 c 為起點），甚至超越第三個八度以上的音域。從最低音中央 c 起的第一個八度為「低音區」，音色較無光澤、格外暗沈，音量也不容易吹奏大聲；而第二個八度為「中音區」，音色清澄透明，是長笛最富表現力的音域；而其第三個八度或以上為「高音區」及「特高音區」，音色穿透力強，但有時

較為尖銳不易控制。⁸ 在此一概念下，鋼琴合作者與長笛合奏時需要極為注意的地方為：當樂曲寫作的樂段在其「低音區」時，勿過度放大音量，使得原本穿透力弱的音域更難發揮。因此，鋼琴合作者需清楚了解合作器樂的音域特點，並隨之作音量的調整。

(四)漸強

鋼琴是可以同時彈奏多聲部的樂器，至少是二聲部以上。在多數音齊奏下，若不稍加控制力度，加總後的音量往往會比獨奏樂器來得大聲。另一方面，鋼琴在漸強時音量的累積變化也會較其他樂器（如弦樂或木管樂器）的幅度來得快且大。當與這些樂器合作且須彈奏漸強時（尤其是長句子的漸強），倘若鋼琴與器樂在同一時間點漸強，將會立即產生聲部失衡的狀況，合作樂器的聲音將被鋼琴音量掩蓋；然而，若永遠保持小聲，則是讓音樂少了興奮感與張力變化。為了解決這樣的問題，並能讓鋼琴按照譜上的要求漸強，筆者建議延後鋼琴彈奏者漸強的時間點，可能為半拍或一拍，必須視情況而定，意即不讓兩者同時漸強。永遠讓器樂率先啟動漸強，並擔任領導者的角色，鋼琴彈奏者再與器樂配合，給予音量上的支持。

法朗克《A 大調小提琴奏鳴曲》第二樂章的尾奏是最好的範例【譜例 13】，從剛開始長達八小節的樂段，由弱音 *p* 持續漸強至 *ff*；假設鋼琴合作者完全忽視小提琴單一旋律線條和低音域的演奏，第一時間即開始漸強，那麼聆聽者絕對無法聽見小提琴的聲音，或可能因雙方相互競爭導致音量瞬間膨脹至高點，無法達成作曲家持續漸強八小節的要求。因此，遇到需要彈奏長句型的漸強樂句時，「延後鋼琴漸強的時間點」可保持聲部平衡，又是能達到音樂效果的最佳方法。

⁸ 賴高永，《木管樂器研究》，28。

【譜例 13】法朗克《A 大調小提琴奏鳴曲》第二樂章第 202-214 小節



(五)聲部的選擇

關於聲部的選擇，可從音域、重複旋律或低音聲部線條開始探討。作曲家多半將主旋律交由器樂演奏，鋼琴彈奏的高音聲部旋律經常和合作者的旋律相同，或為對位旋律，其音域和樂器演奏的主旋律經常落在同一音區，甚至有高過於主旋律的可能。若鋼琴與器樂兩者的音符皆在同個音域，而力度也相同時，如前述法朗克《A 大調小提琴奏鳴曲》第二樂章第一主題【請參閱譜例 6】，此時要達到彼此間良好的平衡，只有一個選擇——即為彈奏另一條不同於器樂之旋律線或音符，而非同樣之旋律。有時可能會加強低音，此例即是加強低音；也可能是中間之聲部，避免因過度強調相同之旋律，而造成聲部間失去平衡，因此大多時刻，鋼琴彈奏的高音聲部旋律並不如在彈奏獨奏樂曲時來的那麼重要。反而「低音聲部線條」除了在前文中已提到它是確認速度的重要指標之外，如同聲樂伴奏法之原則，伴奏在低音聲部的寫作時常和歌者的旋律有著對位、呼應，也可能是問答的關係⁹，而在器樂寫作中佔有半數以上的作品有此特色。因此，低音聲部線條的強調是重要也是必要的。再以貝多芬《春之奏鳴曲》第一樂章第一主題為例【譜例 14】，在小提琴所演奏的主題之下，鋼琴所彈奏的低音線條就是必須特別強調的部分，須避免右手的分解和弦因過度彈奏加大音量，干擾小提琴的旋律線條進行。

⁹ 李燕宜，〈淺談聲樂合作之藝術——以德文藝術歌曲為例〉，《音樂研究》no.18 (2013): 48。

【譜例 14】貝多芬《春之奏鳴曲》第一樂章第 1-10 小節



在此也需探討另一現象：若是兩者演奏的旋律相同，但卻在不同音域出現，此時並無另一條不同於器樂之旋律線或音符，筆者認為這也許是作曲家刻意的安排，可能是要感受不同音域所產生的不同音響效果吧！因此不需退讓，假使作曲家要求弱音，即演奏與器樂相同的弱音；若為強音，也是和器樂一致，使其形成樂團齊奏般的效果。例如：貝多芬《第八號 G 大調小提琴奏鳴曲》第一樂章第一主題【請參閱譜例 9】，主題由小提琴和鋼琴在不同的音域齊奏，其原本的音域安排已讓小提琴站在最有利的位罝，可將鋼琴的演奏視為低音弦樂器，只要鋼琴彈奏者模仿弦樂柔和的音色，那麼就是最完美的聲部平衡。

(六) 琴蓋

在此筆者特別提出一般錯誤的觀念：保持琴蓋的全部開啟將造成鋼琴的音量過大，鋼琴彈奏出的音量基本上是控制在彈奏者身上，絕對不能用琴蓋開闔來當作藉口。彈奏若控制不當，即使琴蓋全部掩蓋，鋼琴的音量也會過大。相反地保持琴蓋的全部開啟對於鋼琴彈奏者來說將會有以下三點優勢：(一)突顯音色的變化；(二)增大音量的變化幅度；(三)清晰琴聲之投射，進而強化彈奏者運音及詮釋的特點。這些優點不僅能幫助器樂獨奏者在演奏時，音準較為準確，也會因鋼琴彈奏者明顯且豐富的音色變化，激發器樂獨奏者

更多的想像力，使其演奏之詮釋更有說服力。更進一步來說：琴蓋的開啟將在視覺上呈現鋼琴與器樂處於對等的地位，並無主從之分，讓鋼琴彈奏者有更多的發揮空間。反之，琴蓋全部掩蓋或半開已使鋼琴彈奏者明顯處於弱勢，上述三項優勢盡失，發揮的空間降低許多。因此，除非如筆者前述之場地因素無法改變，致使鋼琴琴蓋需掩蓋，不然「保持琴蓋的全部開啟」將會是最佳的合作方式。

六、角色扮演

整體而言，在奏鳴曲中鋼琴合作者與器樂合作者的關係是對等、競爭的，兩者皆為要角，鋼琴合作者必須將之視為鋼琴奏鳴曲般仔細練習、鑽研和推敲，音色和樂句的處理皆馬虎不得。在音樂詮釋及速度掌控上，需和器樂合作者相互溝通而形成共識，演奏時在舞臺上是旗鼓相當、不分軒輊的君子之爭，並沒有主、配角的分別。

但是，若從樂曲中的每一樂句來分析，鋼琴有時扮演主角，有時則為配角，意謂即使是奏鳴曲，並不代表鋼琴從頭到尾皆與小提琴抗衡。以布拉姆斯《小提琴奏鳴曲第一號作品編號七十八》第一樂章為例【譜例 15】，開頭的樂段主旋律由小提琴拉奏，鋼琴此時應為陪襯的角色，給予和聲及穩定拍點支撐，切勿過度彈奏加大音音量而掩蓋小提琴音量。

【譜例 15】布拉姆斯《小提琴奏鳴曲》第一樂章第 1-4 小節



從第二十一小節起，主旋律轉由鋼琴彈奏，並與小提琴之間相互對唱競爭，這個就是鋼琴可以盡情發揮、努力表現的時刻，角色也隨即轉換【譜例 16】。

【譜例 16】布拉姆斯《小提琴奏鳴曲》第一樂章第 21-29 小節



簡言之，若要使鋼琴在器樂曲中扮演稱職的角色及發揮最大功能，就必須仔細地分析鋼琴在每一樂曲和樂曲的定位，而適時更換自己的彈奏法。

肆、練習法

鋼琴合作者與獨奏家經常花費了長時間的練習，但卻得不到應有的效果，僅收事倍功半之效，尤其是與器樂演奏者合作的時候最為明顯。歸咎其因，多半是鋼琴合作者事前的準備不足，及未能在排練的過程中將獨奏家的要求逐項記下，導致永遠停滯在相同的錯誤中，而無法往更高層次突破。以下幾點要項將說明可幫助、提升和器樂合作排練時的效率，也是一位稱職的鋼琴合作家在排練前、中、後期應該完成的準備工作。筆者在此從樂曲之創作背景、鋼琴和器樂演奏樂段三方面，來提出鋼琴合作家應有的準備方向及練習方式。

一、查閱樂曲創作背景

不同於歌曲或歌劇有歌詞、劇情的引導與輔助，器樂曲相較之下就顯得較為抽象。在聲樂伴奏中，「歌詞」是歌曲中最重要的創作靈感來源，詩詞內容感動或觸發作曲家來為之譜曲；而無歌詞的器樂曲寫作，通常是作曲家因

為某一事件、特定人物、場景、地點而引發其寫作的動機。而作曲家在不同時期中，其創作語彙及方法常因時代的變遷或他人的影響而有所不同，或是利用特定的寫作模式來突顯、代表個人的音樂特質。因此，器樂伴奏雖然少了查閱歌詞此程序，但是，其創作背景、年代和作曲家之生平及其獨特的寫作手法、同類型樂曲之比較、樂曲之動機、主題與曲式，和不同樂章之間的關聯性皆是鋼琴合作家必要深入探究、研讀的功課。這些資料如同歌曲中的歌詞，愈是具備一定程度的瞭解，愈能引導、幫助演奏者了解當時作曲家創作目的與心路歷程，甚至是憂愁、抑或悲傷的情緒揣測等等……進而作為詮釋樂曲之最佳依據，擘畫作曲家用音符描繪的藍圖，而非天馬行空地胡亂演奏。簡言之，深入探究作曲家之生平及寫作手法和樂曲之創作背景為彈奏器樂伴奏之首要功課，千萬不能僅是拿著樂譜練習，但卻對整首樂曲之創作背景和作曲家一無所知。

二、熟練鋼琴演奏樂段

接下來，第二項功課是最為吃重的部分：鋼琴合作者需仔細地將自行演奏的每一音符、節奏、和聲以及樂句準備好，才能算是達到與器樂合作之最低門檻。鋼琴合作者有時誤認為自己只是伴奏，並不將伴奏譜扎實地演練、確實地彈奏，只想著如何蒙混過去，這是最不能容忍的行為。一定要將伴奏譜視為如同彈奏鋼琴曲一般，以重視獨奏曲目的同等態度對待任何一份伴奏譜，這是踏出成功的第一步。但這只是第一步，本文在此提出兩項進階的任務，協助達成首次排練和完美的演出，一為角色分析，二為標示記號。

(一)角色分析

在上一節中已提到鋼琴在樂曲中所扮演的角色，時為配角，時為主角，有時以高音聲部為主角，也有可能以低音聲部為主角，千變萬化、無任何定律。在彈奏時，「主角」通常意味著需突顯音量或語氣加重，因此鋼琴合作者需非常明確地知道自己在每一樂段或每一樂句中，甚至每一聲部所應扮演的角色，該進攻時毫不猶豫，該守時則退居幕後。若能在排練前，對於自己的工作任務有明確的瞭解與準備，相信第一次的排練會讓獨奏家刮目相看，更重要的是能使排練的效率事半功倍。

(二)標示記號

筆者認為一首器樂樂譜就如同一張沒有人員導覽解說的地圖¹⁰，在地圖上，較大或重要的城市、主要道路或著名景點皆會被放大或特別標示，提醒或吸引民眾目光。相同的道理，作曲家利用音量、調性或拍號的轉變、速度及所有術語標示、特殊踏板和指法使用等，來告訴你正在（即將）彈奏非常重要或很特別樂段，藉由這些暗示讓你到達目的地。途中會經過不同城市，看遍不同的景致，體會不同的人文風情。因此在排練前，鋼琴合作家需將以上所提之細項，在自己的樂譜上標示出任何具「提醒」功能的記號，空白的樂譜將無濟於事。這些看似簡單的動作或是小提醒，卻會在彈奏時帶來無限助益。

除了前述之樂譜資訊，在排練過程中也需針對獨奏家個人的需求，如換弓、換氣甚至翻頁等任何不同於樂譜上的要求，但卻是獨奏家個人的詮釋方式，作上特殊的標示記號，尤其是獨奏家選擇使用彈性速度（*Rubato*）的地方與在演奏時容易形成聲部失衡的樂段，隨時注意獨奏家之演奏音量。

三、詳知器樂演奏樂段

事實上，在學習器樂伴奏曲的過程中，除了理所當然將自己的部分仔細練好，也需詳知器樂演奏者的部分，也就是所謂的「知己知彼，百戰百勝」戰術之運用。上述兩項要點可分為鋼琴合作者「知己」的部分，而「知彼」的部分當然是指器樂的演奏樂段。如同彈奏聲樂伴奏，若不能清楚了解歌者的歌詞、旋律、節奏、強弱、斷句、呼吸及速度，如何能有完美的合作呢？器樂合作亦是如此，舉凡器樂的樂句、旋律、節奏、強弱、斷句、呼吸、速度、音域、音量、詮釋、弓法及演奏法皆是鋼琴合作家需了解的部分，並且必定要更進一步地發現兩者之間的對應關係。在尚未與器樂演奏者會面之前，可先透過聆聽唱片，將獨奏者的基本樂句、旋律、節奏記清，播放音樂並且同時彈奏會是有效的練習方式，或是鋼琴合作者右手演奏獨奏者演奏的部分，左手彈奏伴奏部分的低音線條，這個過程將給予你關於這首歌的旋律輪

¹⁰ 歌曲則因有歌詞的說明，筆者將之比喻為如同導覽人員的解說，和器樂曲略有不同。

廓、音域、和聲進行，以及聲樂和鋼琴部分的關係。亦或是鋼琴合作者邊彈奏自己的部分，同時演唱獨奏者旋律，也可產生極大助益。總括來說任何能幫助鋼琴合作家熟悉獨奏者樂段的方法皆可嘗試，至於更仔細的速度及音量變化、詮釋則有賴當面溝通。畢竟在完全不了解對方的情況下是極難應對的，就像在陌生的環境中是最容易侷促不安的；簡言之，準備愈充足，讓自己愈能適應、進入狀況，即所謂「有備故無患」之意。

伍、結 語

關於器樂合作，筆者在文章中提出「知己知彼，百戰百勝」的戰術運用，即是指從「鋼琴合作者本身之彈奏技巧」、及「雙方合作的關係」二大重點來探究器樂合作的精神與內涵。「知己」的部分——在器樂奏鳴曲中，鋼琴合作家和獨奏家多半處於旗鼓相當的局面，鋼琴之炫技樂段或演奏技巧難度高的樂段經常出現其中，因此對於鋼琴合作家本身之彈奏技巧有相當高的要求，切勿再以「鋼琴技巧不好的人可以改換跑道至伴奏」，這樣的思考邏輯來看待此藝術。因此，對於想從事鋼琴合作藝術尤其是器樂合作者，鋼琴彈奏技巧是第一要求。並且，鋼琴合作家對於任何一首器樂合作樂譜更是需將之視為獨奏曲般重要，仔細研究每一音、每一句和每一小節，方能與他人擦出絕妙合作的火花。

而「雙方合作的關係」又可細分為樂器學、視覺訊息、創作背景和音色、速度及樂句的模仿和處理等項目，這也就是所謂的「知彼」部分。對於每一樣合作的樂器其發聲樂理、演奏法、詮釋法甚至於演奏者的習性，以及作曲家之寫作特色，對於這些資訊皆需澈底掌握，才能達到最完美的搭配。另外，筆者在聲部的平衡上也提出音色和踏板的運用、聲部的選擇以及琴蓋的使用來提醒大家，聲部的失衡並非只是要求鋼琴合作家降低音量就能解決問題，上述四要項更是造成其問題的主要元兇。

器樂合作此藝術牽涉的範圍相當廣大，其彈奏方法又有相當多的理論和技巧，實在難以用三言兩語或是一篇文章就能做完整的描述。任何一首樂曲所面對的問題皆不相同，對於鋼琴合作者技術層面的要求也不一樣，和不同

的演奏家合作也會激盪出不同的火花。筆者在此需說明：上述的規則都是有彈性的，並非不可更動。每一位鋼琴合作家皆可因自身的習慣和合作對象之需求作適度的改變，但不變的法則為：「自己準備充足，並盡量熟悉合作對象，不僅在音樂上，同時也包含演奏習性，甚至於合作對象的個性。」一言以蔽之，萬全的準備才能得到更有效率、且有效果的合作關係。

參考文獻

一、外文著作

- Adler, Kurt. *The Art of Accompanying And Coaching*. Minneapolis: University of Minnesota Press, 1965.
- Katz, Martin. *The Complete Collaborator*. New York: Oxford University Press, 2009.
- Moore, Gerald. *The Unashamed Accompanist*. London Julia MacRae Books, 1943.
- Moriarty, John. *Diction*. Boston: E.C. Schirmer Music Company, 1975.
- Rhee, Heasook. *The Art of Instrumental Accompanying*. Carl Fischer, 2012.
- Spillman, Robert. *The Art of Accompanying*. New York: Schirmer Books, 1985.

二、翻譯著作

- Auer, Leopold。《我的小提琴教學法》。司徒華城 譯。台北市：世界文物出版社，1993。
- Flesch, Carl。《小提琴演奏之藝術》。馮明 譯。台北市：黎明文化事業股份有限公司，1985。
- Moore, Gerald。《無愧的伴奏家》。鄭世文 譯。台北市：世界文物出版社，1995。
- Stowell, Robin。《小提琴指南》。湯定九 譯。台北市：世界文物出版社，1996。

三、中文著作

- 王逸超。〈小提琴演奏技巧—如何建立一套精準及有效率之音準系統〉。《弦樂國際學術研討會》。輔仁大學出版社，2006。139-162。
- 李燕宜。〈淺談鋼琴合作之教育—以美國為例〉。《音樂研究》no.17(2012): 103-132。
- 李燕宜。〈淺談聲樂合作之藝術—以德文藝術歌曲為例〉。《音樂研究》

no.18(2013): 25-56。

徐頌仁。《音樂演奏的實際探討》。台北市：全音樂譜出版社，2001。

莊仲平。《提琴之愛》。台北市：如果出版社，2006。

陳沁紅。《貝多芬小提琴奏鳴曲研究》。台北市：全音樂譜出版社，2002。

陳藍谷。《小提琴演奏統合技術》。台北市：美樂出版社，2005。

賴高永。《木管樂器研究》。台北市：東和音樂出版社，1991。

錢萬輝。《西洋樂器研究》。台北市：天同出版社，1975。

四、譜例

Franck, César. *Franck's Sonata in A for Violin and Piano*. Meliola: Dover Music Scores, 1997.

Brahms, Johannes. *The Complete Sonatas for Violin and Piano*. Meliola: Dover Music Scores, 1996.

Reinecke, Carl. *Sonata "Undine" op167 for Flute and Piano*. New York: International Company, 1950.

《Beethoven Sonaten für Klavier und Violoncello》。Münich: G. Henle Verlag, 1960.

《Brahms Sonata Nr 1 für Klarinette und Pianoforte》。Leipzig: Breitkopf & Härtel, 1926.

《貝多芬小提琴奏鳴曲集》。臺北市：全音樂譜出版社。